

## Von Prüfungsangst, Weibertreue und Schneekugeln

Ein kleiner Pressespiegel zu den Weber-Premieren 2001-2002  
von Knut Holtsträter, Detmold

Etwas abwechslungsreicher fällt in diesem Heft die Übersicht der Rezensionen des Zeitraums vom März letzten Jahres bis kurz vor Redaktionsschluß aus, nicht zuletzt durch die Aufführungen des *Abu Hassan* in Detmold und Athen, eine bemerkenswerte Inszenierung der *Euryanthe* aus dem sonnigen Sardinien und eine konzertante Aufführung des *Oberon* unter der Leitung von Sir John Eliot Gardiner.

### *Abu Hassan*

„Atmen bis in die Turnschuhe“

Detmold, Aula der Hochschule, 21. Oktober 2001

Daß bei der Einstudierung des *Abu Hassan* im Rahmen des Detmolder MeisterWerk-Kurses, von dem Frank Ziegler weitergehend auf S. 142-145 berichtet, gewissermaßen der Weg das Ziel war, schlägt sich auch in den Rezensionen nieder. Corinna Strate (*Lippische Rundschau*, 18.10.2001) berichtet eingehend von Thomas Quasthoffs effizienten Probenarbeiten. Der Rezensent der *Lippischen Landeszeitung* (23.10.2001) lobte die Spielfreude der Sängerinnen und Sänger des Premierenabends: *Allen voran Christina Schültke, die mit ihrem hellen klaren Sopran überzeugte. Ihre umfangreiche Partie als Abu Hassans Ehefrau Fatime bewältigte sie mit Bravour, sie zeigte sowohl deutliche Präsenz in den Ensembleszenen als auch sanfte Töne wie in der Trauerarie um den vermeintlich toten Gatten.* Lediglich die aus praktischen Gründen vorgenommene Aufteilung der Rolle des Abu Hassan in den Gesangs- (Dong-Seok Im) und den Sprechpart (Fabian Hemmelmann) stieß auf Vorbehalte. *Dennoch füllte Dong-Seok Im seine Rolle souverän aus und bestach durch klare Artikulation und bruchlose Stimmführung.* Meik Schwalm verkörperte den Wechsler Omar und machte durch seinen Elan und Spielwitz die Grenzen einer konzertanten Aufführung vergessen, er erschien dem Rezensenten *nur durch die Enge der Bühne gebremst. Er kostete die exponierten tiefen Töne der Partie sichtlich aus und überzeugte durch Geschmeidigkeit und Anpassungsfähigkeit der Stimme.*

Jörg Loskill (*Das Orchester*, Feb. 2002, S. 45-46) hebt besonders die Synergiewirkungen des MeisterWerk-Kurs-Konzeptes hervor, das er als einen *Modellfall für studentisches Engagement* bezeichnet: *Theoretiker, Pädagogen, Wissenschaftler vieler Bereiche, Orchesterleute, Choristen, Seminarteilnehmer und schließlich die sich durch Vorsingen empfohlenen Solisten zeigten, was ein Institut zu leisten in der Lage ist, wenn alle an einem Strang ziehen, wenn das Engagement in die richtigen Motivationsbahnen*

*gelenkt wird, wenn kompetente Fachleute bereit stehen, um mit den jungen Studenten effektiv und konzentriert zu arbeiten.*

**Goethe fördert griechische Orient-Entdeckung  
Athen, Kammeroper, 12. März 2002**

Die Athener Kammeroper bemüht sich seit Jahren kontinuierlich, mit jungen griechischen Sängern und Musikern unbekanntere Opern vorzustellen: in diesem Frühjahr gehörten dazu Webers *Abu Hassan* und Jacques Offenbachs *Les Madames de la Halle*; beide in griechischer Sprache aufgeführt. Da nicht nur eine deutsche Oper auf dem Programm stand, sondern auch noch ein deutscher Regisseur – Bruno Berger-Gorski – für die Einstudierung verantwortlich zeichnete, förderte das Goetheinstitut (in Zusammenarbeit mit dem Institut français) die Produktion großzügig. Klaus Kalchschmid (*Opernwelt*, Mai 2002) hebt vor allem den *Spaß aller Beteiligten an beiden Stücken* hervor, auch wenn das Budget trotz der Fremd-Zuschüsse äußerst knapp war. Berger-Gorski inszenierte Webers Einakter quasi *als Theater auf dem Theater*, dabei gelang ihm allerdings kaum mehr als ein *etwas steifes orientalisches Märchen*. Entschädigt wurde man musikalisch: *mit Sofia Kianidou als resolute Fatime und Giannis Christopoulos in der Titelrolle standen zwei viel versprechende junge Sänger zur Verfügung, die bereits über sichere, technisch freilich noch nicht ganz ausgereifte Stimmen und ein enorm stimulierbares Spieltalent verfügen.*

***Euryanthe***

**Weibertreue, selten, schön und schaurig  
Cagliari, Teatro Lirico, 11. Januar 2002**

Warum gerade ein sardisches Theater Webers *Euryanthe* aufführt, läßt sich nicht ohne weiteres erklären. Es mag u. a. daran liegen, daß das Teatro Lirico in seiner radikalen Wahl des Repertoires und in seiner Öffentlichkeitsarbeit mit traumwandlerischer Sicherheit die Sympathie des Publikums gewinnt. Und zwar so sehr, daß Dietmar Polaczek (*FAZ*, 15.1.2002) den Pressechef des Hauses zitieren kann, nach dem es *in Cagliari mehr Opern- als Fußball-abonnenten gibt (achttausend gegenüber dreitausend).*

Weiter sagt er: *Wenn man Weber dirigiert wie der südafrikanische Sandor-Végh-Schüler Gérard Korsten, seit 1999 Chefdirigent in Cagliari, wird die „Euryanthe“ auch ungekürzt keineswegs zur „Ennuyante“, wie Weber selbst noch vor der Uraufführung befürchtete. Korsten nimmt straffe, sehr rasche Tempi, akzentuiert deutlich die häufigen, für Weber charakteristischen punktierten Rhythmen, begleitet gut und verfügt über ein Orchester, dem es zwar ein wenig an Streicherglanz fehlt, das aber insgesamt sehr gut vorbereitet ist [...].* Lob erhielten auch die Sängerinnen und Sänger: Elena Prokina

(Euryanthe), Jolana Fogasova (Eglantine), Yikun Chung (Adolar) und Andreas Scheibner (Lysiart).

Kritik mußte sich der Regisseur Luigi Pizzi für die Inszenierung gefallen lassen. Er kam nach Polaczek *mit verchromtem Hochglanzmittelalter* [...] *nicht über gekonntes Handwerk* hinaus. Ebenso negativ zum Gesamteindruck fielen Pizzis Personenregie und die von Fredy Franzutti choreographierten Balletteinlagen auf.

Die Oper wurde über Radio RAI 3 gesendet, einen Live-Mitschnitt auf Tonträger soll es demnächst bei *Dynamic* geben.

### **Freischütz**

#### **Überdreht und komisch**

**Wrocław (ehem. Breslau), Niederschlesische Oper, 15. März 2001**

Schon seit vier Jahren spielt das Ensemble der Niederschlesischen Oper (Opera Dolnośląska) auf Gastspielreisen oder Ersatzspielstätten, da das Opernhaus wegen gravierender Schäden generalüberholt wird. Dieser Mißstand wird die nächsten Jahre noch andauern, aber anlässlich des 160jährigen Jubiläums des Breslauer Opernhauses wurde der *Freischütz* im Stammhaus gespielt, mit der Einschränkung, daß Ausführende und Zuschauer sich den Platz auf der riesigen Bühne teilen mußten.

Carl H. Hiller (*Opernwelt*, Nov. 2001) lobt besonders, daß Regisseur Marek Weiss-Grzensinski nicht der Versuchung erlegen ist, *die Pseudo-Romantik des deutschen Waldes auf die Bühne zu bringen. Er setzt in der Inszenierung auf Verfremdung, indem er immer wieder ironisierende Distanzierung einbringt. Das Ergebnis ist eine amüsante, ironisierende Lesart, die zwar hart an der Grenze zur Farce liegt, diese Grenze aber nicht überschreitet.* Tadeusz Strugala brachte bei seinem Opern-Debüt als Leiter des Breslauer Opern-Orchesters einen *entschlackten Weber zum Erklingen* [...] *ohne dabei aber das Klangbild zu verfälschen.* [...] *Radoslav Zukowski gestaltete mit mächtigem Bass den hier plakativ das Böse schlechthin verkörpernden Kaspar. Taras Ivaniv war mit schlanker Tenorstimme der jugendlich-lyrische Max und die Bassisten Maciej Krzysztyniak (Ottokar) und Wiktor Gorelikow (Eremit) machten stimmungswaltig auf sich aufmerksam.* Bis auf Jolanta Zmurko als naiv-überdrehtes Ännchen fanden die anderen Solisten wenig Anerkennung, allerdings lobt Hiller die allgemeine Spielfreude der Sänger und Sängerinnen.

#### **Gemütliche, stickige 50er Jahre**

**Gelsenkirchen, Musiktheater im Revier, 1. Dezember 2001**

Sehr unterschiedlich fallen die Urteile über Manfred Weiss' Inszenierungskonzept aus, die *Freischütz*-Handlung von der Nachkriegszeit des 30jährigen Krieges in die letztüberstandene deutsche Nachkriegszeit direkt in das

Schützenheim des fiktiven Provinzstädtchens Brumholdstein zu übertragen. Stefan Schmöe (*online Musik Magazin*, Stand: 16.4.2002) beschreibt die Szene: *Der deutsche Wald ist längst zur Täfelung der Schützenhalle verarbeitet. In diesem geistigen Klima haben übernatürliche Kräfte keinen Platz, und wenn in der Erbförsterei – sicher eine florierende GmbH, in die einzuheiraten eine lukrative Angelegenheit ist – das Bild des Firmengründers von der Wand fällt, dann werden die mühsam überdeckten Spuren der nationalsozialistischen Vergangenheit sichtbar.*

Bernd Aulich (*Buersche Zeitung*, 3.12.2001) wirft Weiss vor, sich *weder für eine politische, noch für eine psychologische oder eine ideologiekritische Deutung* entschieden zu haben. Wird die Grundidee von fast allen Rezensenten positiv aufgenommen, stieß Karsten Mark (*Ruhr Nachrichten*, 3.12.2001) die offensichtliche Symbolik auf: *Die Jäger sind natürlich ein Schützenverein und für den König gibt's natürlich einen Frühstückskorb. Einzig die Schützenkluft lässt mit ihren jeweils ins Bräunliche tendierenden Senf- und Rottönen erahnen, wo die Weissche Inszenierung hinsteuert – und das mit gnadenloser Direktheit.* In der Wolfsschluchtszene schließlich wird der Dämon Person: *Dass mit der siebenten, der teuflischsten aller Kugeln, Adolf Hitler erscheint, war nur wenig schwerer zu erahnen als die Tatsache, dass die senffarbenen Schützen über kurz oder lang zur SA-Formation mutieren. Letztlich bleibt die Frage offen, worum es überhaupt noch geht: um das Spießertum als Nährboden für Faschisten, um die politische Stimmung in den 50ern? Wie auch immer, die Oper hat mit all dem herzlich wenig zu tun. Ihr wurde ein Konstrukt übergestülpt, das nicht passen konnte.*

Auch bei den musikalischen Aspekten drifteten die Rezensenten weit auseinander. Als mildes Urteil sei Hans-Jörg Loskill (*WAZ*, 3.12.2001) zitiert: *Man hörte gute Stimmen, aus der allerdings eine herausragt: Sie gehört Claudia Braun, die das Ännchen so problemlos heiter und aufgekratzt gestaltet, als läge auf ihrem Sopran kein einziger Romantik-„Stein“. Fabrice Dalis, sicherlich kein idealer Helden-Max, fügt sich ebenso dem Konzept wie Norigo Ogawa-Yatake als leidende Agathe, Joachim G. Maaß als Kuno oder Jacques-Greg Belobo als Eremit. Nicolai Karnolsky kann als finsterer Kaspar mit satter Tiefe zum Star heranreifen, wenn er im deutschen Dialog Fortschritte macht.* Als Gegenbeispiel sei Stefan Schmöe (*online Musik Magazin*) zitiert: *Das wirklich Ärgerliche an dieser Premiere ist aber das äußerst dürftige musikalische Niveau. Fabrice Dalis (Max) und Nyle P. Wolfe (Kilian und Ottokar) sind mit ihren Rollen deutlich überfordert, Jacques-Greg Belobo (Eremit) und der selbst sonst so zuverlässige Joachim G. Maaß (Kuno) blieben blass. Der junge Bulgare Nicolai Karnolsky besitzt sicher großes stimmliches Potential, wirkt aber noch zu brav für den Bösewicht Kaspar. Die vier Brautjungfern sind als Karikatur angelegt, aber müssen sie*

*deshalb so singen, dass einem bei dreien der vier gleich erhebliche Zweifel an deren Operntauglichkeit kommen? Der Jägerchor war trotz oratorischer Aufstellung mit starrem Blick zum Dirigenten deutlich schneller als das Orchester – ein wenig mehr Üben bis zur nächsten Vorstellung ist dringend angebracht. Das wenige Lob wird der orchestralen Gestaltung zuerkannt: Aber musikalisch stürmt der Jubel über das unglückliche Paar doch herein. Dafür garantierten Johannes Wildner und die Neue Philharmonie, die mit Hörner-Eleganz und Edelklang bei Holzbläsern und Streichern (Cello!) aufwartet. [...] Schade, daß es zu Beginn einige Wackler zwischen Orchester und lebhaft agierendem Chor gab.*

**Freier Blick auf des Waidmanns Unheil  
Bielefeld, Stadttheater, 2. März 2002**

Gregor Horres' Inszenierung des *Freischütz* legt die Betonung auf das Flechtwerk der Konventionen, die den Järgesellen Max umgeben und das die Geschichte in ein unglückliches Ende und Max in den Wahnsinn treibt. Die Bühne verstärkt diesen psychologisierenden Ansatz: Uta Jostwerner (*Westfalen-Blatt*, 18.3.2002) beschreibt die Szene wie folgt: *der Spottchor singt wie aus einer fernen Erinnerung heraus hinter einem Gaze-Vorhang. Nur Caspar versteht es, sich einen Zugang in die enge, aussichtslose Welt Maxens zu verschaffen, die Bühnen- und Kostümbildnerin Kirsten Dephoff gelungen in einem spartanisch möblierten Kastenzimmer andeutet, in dem Max von Wand zu Wand läuft, bis sich ihm mit dem Abschuss der ersten Freikugel ein sinnbildliches Tor öffnet – der Gazevorhang fällt an dieser Stelle dramaturgisch gekonnt und gibt den Blick frei auf das kommende Unheil.* Heidi Wiese (*Westfälischer Anzeiger*, 28.3.2002) liest die Geschichte dagegen als Schauermärchen in der Tradition von Mary Shelleys *Frankenstein*: *Im Zeitgeist des „Cocooning“ nimmt sich Gregor Horres für seine Bielefelder Inszenierung die Freiheit, den altvertrauten „Freischütz“ so zu interpretieren, wie Weber und sein Librettist Johann Friedrich Kind die Oper in liberaleren Zeiten vielleicht gestaltet hätten: als „modernes“ Schauerdrama mit bösem Unhappy End. Schließlich sei es so in der literarischen Vorlage, dem „Gespensterbuch“ von Johann August Apel und Friedrich Laun, gedacht gewesen.* Der Schluß traf bei den Rezensenten auf geteilte Meinung. So erschien Christoph Schulte im Walde (*Westfälische Nachrichten*, 19.3.2002) das Ende im Sinne der Inszenierung schlüssig: *Max erschießt keine Taube, sondern seine Agathe – und erblickt eine zweite als Erscheinung, der Wirklichkeit schon weit entrückt.* Jedoch bemängelt er die *sehr plakativen Momente: So lagen neben der toten Agathe etwas reichlich viele tote Tiere ganz oder in Teilen auf der Bühne herum.* Und er stellt sich die Frage, *ob das „Gefängnis“ einer kleinbürgerlichen Ehe nicht noch grauenvoller gewesen wäre als dieses Ende.* Weitgehende Einstimmigkeit herrscht bei der Beurtei-

lung der musikalischen Qualitäten. Ulrich Gehre (*Die Glocke*, 19.3.2002) beschreibt das *makellose musikalische Tableau: Luca Martin entledigte sich mit dem tenoralen Belcanto des Max seiner wenig beneidenswerten Aufgabe als dauerhaft neurotisches Bündel. Alexandre Vasiliev skizzierte mit profundem Bass den unheimlichen Gefährten Kaspar. Karine Babajanyan stattete die Agathe mit lyrisch schönen Kantilenen aus und vereinigte sich mit Cornelia Isenbürgers munterem Ännchen zu Duetten von bezwingendem Schöngesang.*

Auch Peter Kuhns musikalische Leitung konnte überzeugen. *Er gab – laut Christoph Schulte im Walde – seinen Bielefelder Philharmonikern zügige Tempi vor, formte vor allem mit den Streichern einen wunderbar sämigen Klang, ohne in vordergründige Idylle zu verfallen.*

Siehe hierzu auch die Rezension des Autors auf S. 119-122 dieser Ausgabe.

### **Prüfungsangst und Schluchtenzauber**

**Bernburg, C.-M.-von-Weber-Theater, 2. März 2002**

In Horst Kupichs Inszenierung scheint nach Uwe Kraus (*www.medienjobs.de*, 6.3.2002) alles vom Prüfungsdruck gepeinigt: *Selbst Agathes Ex-Verehrer, den boshaft-liederlichen Kaspar, drückt es: Er muss für Samiel einen Vertreter ranschaffen, um selbst seine Erdenzeit zu verlängern. So begeben sich Max und Kaspar aus unterschiedlichen Beweggründen auf den teuflischen Pfad, um Wunderpatronen zu gießen und ihren Weg zu finden.* Ähnlich wie die Bielefelder Inszenierung setzt Kupichs Regie-Konzept auf die psychologischen Momente: *es deckt unter der Oberfläche des romantischen Schauspiels die Verkrustungen auf, die Angst und Aberglaube in der Seele der Protagonisten abgelagert haben* (Andreas Hillger, *Mitteldeutsche Zeitung*, 5.3.2002). *Zur differenzierten Regie gesellen sich – so Uwe Kraus – Raum- und Lichtideen* (Wolfgang Richter), *die die spannende Interaktion unterstützen und Ängste der Beteiligten nachvollziehbar werden lassen.* Daneben hebt Hillger die Verkehrung der Welten – domestizierte Natur neben „verwilderten“ menschlichen Beziehungen – hervor: *Nachdem Kupich im ersten Bild Natur nur als gezähmtes und goldgerabmtes Abbild vorkommen ließ, während die dunkle Seite des Waldes hinter notdürftig geklebten Tapetenbahnen drohte, kehrt er im Forsthaus die Verhältnisse um. Dort überziehen Luftwurzeln die steingrauen Wände, vor denen die patinierte Abnengalerie mühsam Farbe und Form behauptet.*

Der musikalischen Ausführung widmet sich vor allem Kraus: *Heiko Börner wirkte mit tenoraler Präsenz, aber in der Darstellung seiner hilflosen Zerissenheit etwas stark zurückgenommen.* Dagegen konnte Matthias Schaletzky *sich als diabolisch-verführerischer Kaspar [...] mit größerer darstellerischer Intensität, volltönender Geschmeidigkeit und auch in der Höhe ohne Angestrengtheit profilieren.* Katharina Warken (Agathe) und Kerstin Pettersson

(Ännchen) fanden beim Publikum große Sympathie. Neben dem von Yoichi Miyagawa einstudierten Chor findet das Orchester unter Lutz Rademachers Leitung Anerkennung: *Sein Orchester musizierte mit Spielfreude, hatte aber im kleinen Bernburger Orchestergraben so seine Platzprobleme, wobei der Pauker neben die Bühne „ausgelagert“ wurde. Trotzdem, orchestraler Facettenreichtum und die Transformation von Webers Stimmungen in Klangbilder ergaben Hörgenuß.*

### **Romantisch, aber ungesüßt**

**Brandenburg (Havel), Theater GmbH, 30. März 2002**

Von der überregionalen Presse weitgehend unbemerkt lief der *Freischütz* von Manfred Straube in Brandenburg (Havel) über die Bühne. Jörg Zimmermann (*Märkische Allgemeine Zeitung*, 2.4.2002) schrieb: *Bühnenexperimente werden in der Inszenierung [...] nicht geboten. Im Kosmos der Freischütz-Interpretationen muss sie als konservativ gelten. Straube folgt weitgehend der Textvorlage von Friedrich Kind, bringt die Darsteller im Gewande des 19. Jahrhunderts auf die Bühne und lässt das Ännchen durchaus an dem ihr zugedachten Spinnrad Platz nehmen.* Die Brandenburger Symphoniker unter der Leitung von Michael Helmrath konnten ebenso überzeugen wie der Chor und die Sängerinnen und Sänger, so Johannes Schmidt (Kaspar), Ines Wilhelm (Ännchen) und Verena Rein (Agathe).

Auch Frederik Hanssen (*Opernwelt*, Mai 2002) konstatiert eine handwerklich gekonnte, eher unspektakuläre Inszenierung: *Straube bebildet die Geschichte geschmeidig und routiniert, Ausstatter Karl-Heinz Abramowski improvisiert ein Waldweben zum Schnäppchenpreis.* Geradezu begeistert ist er allerdings von der musikalischen Ausführung: *Es ist einer dieser seltenen Abende, an denen wirklich alles stimmt im Orchestergraben. Helmraths „Freischütz“ ist ein Meisterwerk musikalischer Rhetorik. Hier hat jede Phrase, jede Begleitfloskel etwas zu erzählen von den Seelenlandschaften der Protagonisten, hier erblüht aber auch – dank kluger Klangbalance – Webers Romantik in leuchtenden Farben.* Alles in allem eine erfreuliche Aufführung; *kein Theater für die Kritiker aus Berlin, sondern für die Menschen vor Ort.*

### **Paradies in der Schneekugel**

**Essen, Aalto Theater, 18. Mai 2002**

Ein Buhkonzert *von Wagnerschen Dimensionen* – so ein Rezensent – mußte sich Michael Schulz' Essener Inszenierung gefallen lassen. Ähnlich wie Horres in seiner Bielefelder Inszenierung versucht auch er, dem *Freischütz* seine psychologischen Momente abzugewinnen, scheint dieses Konzept an mancher Stelle aber nicht konsequent durchzuhalten und webt einige Provokationen im Stile Konwitschnys ein. Christoph Zimmermann (*General-Anzeiger*, 24.5.2002) beschreibt den Spottchor: *Der Chor als feindliche Masse Mensch*

wird nur gelegentlich aus schwarzer Unsichtbarkeit mit Lichtkegeln herausgeschnitten, taumelt dann zum Bauernwalzer als Zug von Lemuren über die Szene. Viele Passagen aber hört man bildlos, als gespenstische Kopfgewürten von Max.

Svenja Klauke (*Süddeutsche Zeitung*, 21.5.2002) bezeichnet Michael Schulz' Ansatz als öde Entszentierung, wenn er das Finale zweimal zeigt: Einmal in der „Freischütz“-Variante von Waits-Wilsons „Black Rider“: Probeschuss, Agathe fällt, der Vorhang auch – und Max in den Wahnsinn. Zweitens pariert er das dubiose Deus-ex-machina-Jubelfinale mit der Kitschparodie-Klatsche: Entrückt Max in das synthetische Schäfer-Idyll aus Agathes Schneeschüttelkugel: „Der Freischütz“ als Opern-Souvenirbeute.

Schulz inszeniert das Dilemma der beiden möglichen Finali, indem er sie mit dem Element der Schneekugel verbindet, die seit Orson Welles' Filmklassiker *Citizen Kane* mit dem Trauma der verlorenen Kindheit konnotiert ist und vermutlich für diesen Regieeinfall Pate stand. Für Stefan Schmoe (*online Musik Magazin*, Stand: 21.5.2002) ist diese Schneekugel Dreh- und Angelpunkt der Inszenierung: Nach dem Probeschuss unterbricht Schulz den Handlungsablauf, Max wird durch einen Vorhang vom Geschehen getrennt, beginnt Kinderreime aufzusagen: „Eins, zwei, drei, vier, fünf, sechs, sieben / wo ist denn mein Schatz geblieben“. Den Rest erlebt er im Wahntraum. Halb konzertant wird das Finale abgspult, die Protagonisten werden von Max arrangiert, und zuletzt steigt Max in die nun überdimensionale Schneekugel, aus der zuvor der Eremit, Gottvater gleich mit weißem Rauschbart, herausgekrabbelt ist. Genau so eine Schneekugel, allerdings im handlichen Format, hatte im zweiten Akt Agathe als Spielzeug (was [man] in der Aufführung natürlich nicht erkennen kann; zu sehen ist sie nur im Programmheft [...]). Das Rettende ist ein unerfüllbarer Kindheitstraum.

Während die meisten Rezensenten einhellig mit der Leistung der Essener Philharmoniker zufrieden waren, hat Schmoe einige Kritikpunkte anzubringen: Unter der Leitung von Patrik Ringborg erreicht das Orchester nicht annähernd das Format, das man zuletzt von Chefdirigent Stefan Soltész gewohnt war. Kaum ein Piano-Einsatz, der nicht verwackelt ist; unsichere Tempi; dazu von Beginn an eine nicht sehr genaue Intonation – vor allem aber das kraftlose Herangehen, besonders an die bedrohliche Kaspar- und Geisterwelt, das kommt über ein unmotiviertes Herunterspielen selten hinaus. Auch der Chor war bei aller Klanggewalt oft reichlich unpräzise, selbst bei dem an der Rampe gesungenen Jägerchor. Der massive Ärger des Publikums über den Regisseur überdeckte einiges von den Defiziten, die im musikalischen Bereich liegen.

Bis auf das Änchen konnten die sängerischen und schauspielerischen Leistungen alle Rezensenten überzeugen, auch Elisabeth Elling (*Westfäli-*

*scher Anzeiger*, 21.5.2002), wenn sie anmerkt: *Thomas Piffka charakterisiert den Max mit Mut zur Schlawheit, Zsuzanna Baszinska trällert als Ännchen ein wenig zu unverdrossen. Dafür schimmerte der Sopran von Danielle Halbwachs als Agathe wie kostbares Porzellan. Einen Triumph feierte der Bassist Karl-Heinz Lehner (als Gast von der Dortmunder Oper), der sich nebenbei auch als famoser Schauspieler erweist: Als Kaspar formt er mit wunderbarer Artikulation und schnörkelloser Frische einen abgebrühten Ruhestörer – großartig.*

Anzumerken ist an dieser Stelle noch eine *Freischütz*-Inszenierung für Kinder nach Weber mit dem Titel *Der kleine Freischütz* in Halberstadt. Die Premiere soll am 30. Januar 2002 gewesen sein, Rezensionen ließen sich jedoch nicht ausfindig machen.

### ***Oberon***

**Singende Paare, redende Passanten**

**Regensburg, Stadttheater, 9. Dezember 2001**

Anlässlich der Wiedereröffnung des generalsanierten Stadttheaters wurde in Regensburg der *Oberon* aufgeführt. In Anlehnung an die meisten *Oberon*-Inszenierungen der vorhergehenden Jahre bearbeiteten Regisseur Stefan Maurer und Dramaturg Andreas Bronkalla die Dialoge. Während einige Rezensenten die Art und Weise der Darbietung als echte Alternative zum Original-Libretto bezeichneten, beschreibt Gerhard Dietl (*Mittelbayerische Zeitung*, 10.10.2001) diesen *Inszenierungskampf*: *Vor allem der erste Akt liess ratlos. Der für die Inszenierung verantwortliche Stefan Maurer bemüht ein ganzes Schauspielerteam, um den Opernbesucher durch die Handlung zu führen. Doch was die bedauernswerten Danielle Clamer, Simone Haering, Martin Hofer, Peter Papakostidis und Jens Schnarre da zu sprechen, durch Mikro anzusagen, zu deklamieren, zu brüllen bekommen, ist bloss wirrer Textsalat. Ein bisschen vom versprochenen Wieland-Versepos mag drin sein, wird aber immer wieder von Aktualisierungswillen und moralischem Besserwissertum zugemüllt.*

Detlev Baur (*Die Deutsche Bühne*, Jan. 2002) sieht allerdings einen schlüssigen Versuch, Planchés schwieriges Libretto zu fassen: *Während Bearbeitungen des Stoffes in der Regel versuchen, die Handlung einheitlicher zu fassen, betonen Stefan Maurer und sein Dramaturg Andreas Bronkalla gerade die Uneinheitlichkeit und thematisieren damit auch die Distanz zur Feenoper.*

Die Gesangsleistungen wurden von den Rezensenten durchgehend als gut bewertet. Besonders Sally du Randt konnte als Rezia überzeugen. Juan Martin Koch (*Donaukurier*, 10.12.2001): *Ihr Rollenporträt, das in der großen Szene des zweiten Aufzugs die Tendenz zum Hochdramatischen über-*

*wältigend ausspielte und in der Kavatine des dritten intimste Pianokultur hörbar machte, entwickelte sich mehr und mehr zum künstlerischen Zentrum der Aufführung. Darum gruppierten sich u. a. ein heldisch zupackender, Hüons Siegessucht mit nicht unpassender Neurotik ausstattender Michael Waldenmaier, ein die wenigen Gelegenheiten tenoraler Entfaltung nobel nutzender Virgilio Marino als Oberon sowie die Mezzosopranistinnen Hale Al Orfali (als ausdrucksstarke Fatima) und Maria Soulis (als gewitzter Puck).*

Ebenso positiv wurde die musikalische Leistung von Guido Johannes Rumstadt bewertet. So sagt Hans-Klaus Jungheinrich: *Mit Leichtigkeit und Verve ging er mit dem aufmerksamen Orchester die Ouvertüre an, und die vielen musikalischen Einzelnummern – teils winzige Vignetten, teils groß aufgewölbte Tableaus – gewannen schönste Leuchtkraft durch seinen unermüdlichen theaterkapellmeisterlichen Impetus.*

Siehe hierzu auch Frank Zieglers Rezension auf S. 116-119.

**„Ocean! Thou mighty monster“**

**Paris, Théâtre du Châtelet, 8. März 2002**

Wenn man von den Rezensionen ausgeht, scheint John Eliot Gardiner bei der diesjährigen konzertanten Aufführung des *Oberon* in klanglicher Hinsicht keine Experimente gemacht zu haben. So setzen sich die Rezensenten einmütig mit Gardiners ironisierender Sicht des Opernstoffes auseinander, die sich im Optischen unter anderem in den Kostümen des Monteverdi Choir niederschlug, die das Lokalkolorit der jeweiligen Szenen widerspiegelten. Ohnehin erfuhr der Originaltext von Planché eine Bearbeitung von Gardiner und Roger Allam, einem Mitglied der Royal Shakespeare Company. Während Marie-Aude Roux (*Le Monde*, 11.3.2002) sogar einen Vergleich mit den Singspielen von Gilbert und Sullivan in Erwägung zieht, kommt Andrew Clements (*www.guardian.com*, 25.3.2002), der die Folgeveranstaltung im Barbican Theatre in London sah, zu dem Schluß: *Taking Oberon at face value as a period piece might have been far more interesting and rewarding than the strange hybrid of 19th-century fantasy and tongue-in-cheek 21st-century irony presented here.* Die Sänger – unter ihnen Charles Workman in der Rolle des Huon – hatten einige Schwächen aufzuweisen, während Hillevi Martinpelto (Reiza) nach Marie-Aude Roux das tragische Potential ihrer Rolle voll auszukosten wußte. Marina Comparato verlieh der Rolle der Fatima viel Witz und Elan. Das Orchestre révolutionnaire et romantique spielte auf historischen Instrumenten, Jacques Doucelin (*Le Figaro*, 11.3.2002) war der Klangeindruck bei aller Klarheit aber zu unausgewogen. Bleibt auf Gardiners für dieses Jahr geplante Einspielung bei Philips zu hoffen.